

ИМПЕРИЯ ДРАМЫ

Г А З Е Т А А Л Е К С А Н Д Р И Н С К О Г О Т Е А Т Р А

НОВОСТИ

ПРЕМЬЕРОЙ СПЕКТАКЛЯ «Дядя Ваня» по пьесе А. П. Чехова в постановке Андрея Щербана открылся Александринский фестиваль



СВОЙ 75-ЛЕТНИЙ юбилей празднует артист Александринского театра Николай Мартон



В ЛОНДОНСКОМ НАЦИОНАЛЬНОМ театре готовится премьера спектакля «Мамаша Кураж и её дети» по пьесе Б. Брехта в постановке Деборы Уорнер. В главной роли — Фиона Шоу

В ЗНАК ПРОТЕСТА ПРОТИВ НАЗНАЧЕНИЯ В. Симакина художественным руководителем Нижегородского ТЮЗа часть труппы объявила голодовку

СВОЙ ЮБИЛЕЙ празднует актриса Александринского театра Нина Ургант



АРТИСТУ АЛЕКСАНДРИНСКОГО театра Иосифу Кошелевичу исполнилось 60 лет

В АВИНЬОНЕ ЗАВЕРШИЛСЯ 63-й международный театральный фестиваль



АКТЁРУ АЛЕКСАНДРИНСКОГО театра Аркадию Волгину исполняется 70 лет



В ЭДИНБУРГЕ ПРОДОЛЖАЕТ РАБОТУ ежегодный театральный фестиваль



ИНТЕРВЬЮ

АНДРЕЙ ЩЕРБАН: «Я НЕ МОГУ СКАЗАТЬ: НАДЕЖДЫ НЕТ»

— Господин Щербан, насколько я знаю, вы не впервые ставите «Дядю Ваню»...

— Да, первый раз я поставил его в 1982 году, в нью-йоркском театре «La MaMa». Войницкого там играл Джозеф Чайкин, очень известный человек в нью-йоркских авангардных кругах, режиссёр «Open Theatre» и актёр «Living Theatre». А Астрова — Ф. Мюррей Абрахам, который два года спустя получил «Оскара» за роль Сальери в «Амадеусе» Формана. Интересный получился спектакль. Дело в том, что «La MaMa» — это не «итальянский театр», а экспериментальная площадка, без просцениума: просто большое пустое пространство. Я посадил зрителей на балконы, со всех четырёх сторон этой площадки, а актёры играли внизу. Помните реплику Серебрякова из III акта: «Не люблю я этого дома. Какой-то лабиринт. Двадцать шесть громадных комнат, разбредутся все, и никого никогда не найдёшь»? Вот я и выстроил этот лабиринт, по которому ходили актёры. А зрители смотрели на них сверху.

А два года назад я поставил «Дядю Ваню» ещё раз, в Венгрии. Совершенно иначе. Просто перевернул театральное пространство: зрители сидели на сцене, актёры играли в зале. И когда Валерий Фокин предложил мне поставить «Дядю Ваню» здесь, я понял, что эту идею надо развивать. Перевернуть ещё раз: пусть зрители будут в зале, а актёры — на сцене. Но чтобы сцена была как бы зеркалом для александринского зала. Никакого деревенского имения Войницкого — пусть актёры играют в театре.

— То, что Александринский театр — именно итальянский, странно сочетается с тем множеством языков, которые использованы у вас в спектакле. На прогоне возникло ощущение, что вы сделали спектакль о России как таковой, как о феномене, вообще. Не знаю, хотели ли вы этого. Хотели?

— То, что вы говорите, даёт надежду, что перекличка между спектаклем и российской реальностью возникла. Хотя я не имел в виду именно российскую реальность — просто потому, что я её не знаю. Для меня это спектакль универсальный: хоть о России, хоть об Америке, хоть о любой другой стране мира. Но если вам показалось, что он о России, — it's absolutely ok.

— Вы впервые приехали в Россию?

— Был три дня в прошлом году и три дня в этом. Итого шесть. (внезапно) Расскажите мне ещё о ваших впечатлениях. Очень интересно.

— Извольте. Главное впечатление — сон о России. Потому что тогда это множество языков понятно. У нас ведь — после Петра, после Екатерины — благородные и образованные люди говорили на немецком, французском, а собственно российской интеллигенции не было очень долго; вся школа образования строилась по западному образцу. Поэтому когда герои вашего спектакля говорят на французском и немецком...

— ...сразу похоже на Россию, да? Ок. А для меня это похоже на весь современный мир, превратившийся в шумный, суточный базар. Например, когда я впервые приехал в Париж — почти сорок лет назад — там нечего было и думать о том, чтобы в магазине заговорить по-английски. На тебя сразу смотрели косо: «Фи, ужас-ужас, этот отвратительный английский язык!» Если ты не говорил по-французски, тебя просто в упор не замечали. А теперь во Франции говорят на всех языках. О Нью-Йорке уж и говорить нечего: там и испанский, и китайский... Большой Вавилонский базар. Но каждый зритель, читающий пьесу или смотрящий спектакль, понимает там то, что именно ему важно понять. Ваше прочтение прекрасно, но это ваше прочтение. А вы вчера остались на обсуждение прогона со студентами?

— Нет.

— Ну... это было очень интересно. Потому что эти студенты... (вдруг начинает заикаться) меня как-то смутили. Спрашивают: «Зачем так много языков? Это же русская пьеса! Нам



не нравится, что так много языков!» «А зачем у вас аргентинские танго? Есть же русская музыка! Почему бы не использовать её?» Wow! Невероятно!

— (тихо) Потому я и ушёл. У нас такие вопросы задают много лет.

— (распалается) Я был очень расстроен. Очень, очень, очень расстроен этими вопросами. Потому что они невозможны. Нет, ну как можно спрашивать о таких глупостях?! Простите, я просто был шокирован. (Сокрушённо замолкает и качает головой.) Такие глупые вопросы!

— Сейчас я задам ещё один, не лучше. Если речь вообще о современном вавилонском мире — почему тогда Чехов? Есть ведь драматурги, которые для этого «многоязычия» подходят куда лучше. Тот же Шекспир — с его смещением английского, итальянского и древнегреческого. Но чеховская пьеса, умение в глуши... Я понимаю ваш ход — но не понимаю связи между ходом и материалом.

— В чеховском тексте три персонажа говорят на иностранных языках: Профессор, Елена Андреевна и Маман. Почему я дал такие реплики и остальным персонажам тоже? Понимаете, это как гипноз. Как вторжение чужого. Они устали, они измучены. И, например, английский язык для Войницкого — это словно видение мечтателя, побег от мутной, ужасающей действительности: жизни в российской глубинке. Когда они все — Войницкий, Астров, Телегин — говорят на иностранных языках, им кажется, что они свободны. Эскапизм, одним словом.

Продолжение на стр. 2

ИНТЕРВЬЮ

— В вашем первом спектакле герои блуждали по лабиринту комнат, сейчас — по лабиринту языков... Почему вы вообще решили вернуться к этому материалу — четверть века спустя? Вы однажды сказали, что пытаетесь понять пьесу, пока её ставят, а когда репетиции заканчиваются...

— (с готовностью подхватывает) ...понимаю, как многого я не понял.

— Когда ставишь пьесу несколько раз, она становится понятнее?

— Если имеешь дело с Чеховым, или Шекспиром, или древними греками — окончательное, полное понимание всё равно невозможно. Когда я ставил «Гамлета» в Нью-Йорке, то на премьере посмотрел на сцену и схватился за голову: «О господи! Сколького же я не понял! Это ведь уже премьера, а так много упустил!» Можно поставить «Гамлета» десять раз, и всё равно упустишь почти всё. Что-то высвечиваешь — и от этого что-то другое погружается во мрак. Это очень большая пьеса. «Чайку» я ставил трижды, все три раза совершенно поразному. И всё равно не уверен, что понимаю её до конца. Ну... чуть лучше. И всё. Просто чем глубже ты понимаешь ту или иную пьесу Шекспира или Чехова, тем лучше понимаешь всё остальное: про мир, про жизнь, про себя. Ради этого стоит ставить. Наводить мосты между культурной традицией и реальностью.

— Про мосты между античной или шекспировской традициями и нынешней реальностью более-менее ясно: они длинные, важные, но так или иначе «наезженные». А вот Чехов... не слишком ли недавно он был? Астров говорит о тех, «которые будут жить через сто, двести лет» — это же наше время. То есть он говорит о том времени, в котором вы ставите про него спектакль. Что вы чувствуете, когда режиссируете пьесу с этой репликой — или даже именно эту реплику?

— Что текст был написан не сто лет назад, а вот только что. Монолог Астрова о вырождении лесов мог бы произнести любой наш современник. Собственно, его, сами того не зная, часто произносят политики с трибун — и он неизменно звучит как нечто острое и необычайно актуальное.

— То есть ничего не изменилось?

— Ничего.

— И сколько времени вы ещё готовы дать Астрову — на появление людей, которые «найдут средство, как быть счастливыми»? Ещё сто или двести лет?

— Боюсь, что через сто или двести лет всё будет ещё хуже. Эволюция кончилась, началась инволюция.

— То есть вы не разделяете надежды чеховских героев?

— Я не думаю, что сам Чехов разделял их. Он был доктор, стало быть — реалист.

— Но Астров ведь тоже доктор...

— А я не знаю, видел ли Чехов в Астрове себя — или смотрел на него иронически, как на оксюморон: «доктор с иллюзиями». Не знаю. То же и с финальным монологом Сони. Кажется, что это и есть авторский message, да? Но я не знаю — может, это просто прекрасные слова, которыми в минуту отчаяния надо утешить дядю, чтобы дать ему иллюзию надежды. Или это надежда подлинная — что во тьме блеснёт ангельский свет, и надо лишь уметь ждать, трудиться и терпеть... это уже, по-моему, не столько Чехов, сколько Достоевский,

разве нет? «Мы отдохнём, мы увидим небо в алмазах» — это говорит Чехов или маленькая наивная девочка? Я не знаю. Но я включил в финал православное песнопение, молитву. Это вопрос к зрителям — и так как на сцене идёт дождь, то вопрос этот открытый. Верят они в эту надежду или нет, — каждый из них. Я не могу сказать этой надежде ни «да», ни «нет».

— Ну хорошо... но к молитве вы присоединяетесь? Вы, лично?

— Да. Разумеется. Потому что если ты не присоединяешься к ней, — значит, ты циник. А это неинтересно. Это как в современном немецком театре — который тотально циничен. И поэтому абсолютно мне не интересен. То есть там много оригинального, шокирующего, свежего, неожиданного — но после финала я неизменно чувствую себя так, как будто меня долго зачем-то хлестали по щекам. А потом с этим ощущением бреду домой. Но, честное слово, если мне захочется napолучать пощёчин, я что-нибудь и сам придумаю. Так что если вы спрашиваете, верю ли я, — хочу верить.

— И при этом говорите об инволюции? То есть вы хотите веры, но надежды у вас нет?

— (поспешно) Нет-нет, не так. Я всего лишь пытаюсь понять Чехова, потому что он разбирался в жизни куда лучше моего. И я вижу, что он — доктор, констатирующий абсолютную смерть Иллюзии. Всё, она умерла, её больше нет. Когда чеховские пьесы окутывают каким-то романтическим флёром — это полная чушь. Чехов знает, что когда люди твердят себе «в Москву, в Москву» — это значит, что они верят в ложь. Потому что это ложь: какая Москва? что ещё за Москва? some op, это же смешно! Но он хороший врач, а потому не жесток. Он сопереживает смертельно больному. Да, у того рак, но если молиться, то, может быть, он всё-таки не умрёт. Вот и я не могу сказать: «надежды нет» — и на том успокоиться. Моя совесть говорит мне, что я должен надеяться, несмотря на любые диагнозы. Раз уж мы здесь, надо быть добрыми — к этому миру и к этой жизни. Всё прочее просто безответственно. Не думать о том, что происходит с миром, сказать «это всё равно от меня не зависит» — безответственно. В конце концов, во что верю лично я — совершенно неважно. Чтобы через сто лет жизнь стала лучше — этого я, разумеется, хочу. Станет ли? Вопросительный знак. Это не циничная пьеса, не пессимистичная, — это вопросительный знак. И я его оставил. Его надо было оставить.

— Но вопросительный знак — это не такая же ли, в своём роде, безответственность? Может быть, для вас, как для режиссёра, более ответственно было бы сказать «да», или «нет», или даже — как...

— А что я могу ответить всем этим людям — хотя бы даже самим персонажам?... Вот Елена Андреевна: почему она живёт с этим стариком, бесчувственным, бессердечным, — почему она остаётся с ним, а не с Астровым? Почему Астров прозябает провинциальным доктором в этой глуши? Он умён, интеллигентен, у него много хороших идей, у него есть видение того, что надо делать для спасения природы, — почему он не переезжает в Москву, чтобы там бороться, найти единомышленников, — почему вместо этого он уходит в тихое пьянство? Почему дядя Ваня после смерти своей сестры влачит это беспросветное существование, работая ни ради чего, ни за что — почему не уедет, не изменит свою жизнь?... Это самое простое — сказать «им надо бы».

И я смотрю на себя самого. Страдание, самое подлинное из страданий — в том, что ты таков, каков ты есть. Я не могу стать лучше, не могу изменить себя и свою жизнь, просто не могу... Я смотрю на этих героев — ну почему бы им не измениться? Я смотрю на себя самого — ну почему я каждый день всё тот же? Это ужасно, это мука для каждого. Для вас разве нет?.. Истинное страдание в том, что ты — это ты.

— Погодите... Вы говорите: «Астров не едет в Москву, дядя Ваня не меняет свою жизнь». Но вы-то сами переехали из Румынии в Америку — чем не Москва? Вы работали, на месте не сидели...

— О, но я же говорю о внутренней жизни. Частной, духовной жизни. При чём тут моя карьера и моё везение? Это совсем другое дело. Ничего общего.

— Разве ваша «внутренняя жизнь» не была бы другой, если бы вы остались в Румынии?

— Как знать? Может, из меня мог бы выйти Достоевский. Или Шопенгауэр. А сейчас я не Достоевский, а театральный режиссёр.

— Простите за мою нескромность, но, по-моему, это один из центральных пунктов здесь...

— (по-прежнему любезно) ...о, не извиняйтесь, очень интересная дискуссия...

— ...и проблема в следующем: есть ли смысл делать что-нибудь? Куда-нибудь уезжать, что-нибудь менять? Может быть, нам просто надо сидеть, где родились, делать своё небольшое дело, поливать свой садик, — сделать имение чуть лучше, посадить хоть немного деревьев — тут же, рядом... Может быть, это слишком русский вопрос, но вы же сами о нём говорили. А ваша биография больше напоминает не Астрова или Войничкокого, а профессора Серебрякова. Очень успешная карьера румынского эмигранта. Вы ведь тоже, если не ошибаюсь, — профессор? И пьеса — о профессоре... (с деланной застенчивостью) Просто хотелось бы понять, как вы, ставящий эту пьесу, смотрите на эти вопросы.

— (после паузы) Знаете, когда я уезжал из Румынии, то думал, что это всего на три месяца. Да, конечно, к этому моменту я уже прослыл на родине этаким enfant terrible'ем — после «Юлия Цезаря», поставленного в эстетике кабуки. Но ни о какой эмиграции речь поначалу не шла. Просто режиссёр из «La MaMa» увидел мой спектакль и пригласил на постановку. Судьбе было угодно, чтобы в день премьеры в Нью-Йорке оказался Питер Брук. Он посмотрел спектакль, очень заинтересовался и предложил поехать с ним поработать в Париж. Вот так вместо трёх месяцев я уехал на год — в Румынию я, разумеется, не возвращался, пришлось бы заново оформлять загранпаспорт, объяснять там что-то... А к концу этого года всё уже изменилось. Благодаря Питеру Бруку я увидел, что такое театр... да я до того и понятия не имел, каким он может быть! И когда наша совместная работа закончилась, он спросил меня: «И куда вы теперь?» Я мог вернуться в Румынию, или я мог вернуться в Нью-Йорк. У меня был выбор.

Был 1972 год. Чаушеску тогда как раз вернулся из Китая, где ему очень понравилось — там была в разгаре культурная революция. В Румынии немедленно ужесточили цензуру. До предела. И когда я сказал друзьям, что возвращаюсь на родину и буду ставить там свои «экспериментальные спектакли», — те ответили, что это чистое самоубийство. Мне было двадцать семь, мне хотелось работать... И я вернулся в Нью-Йорк — ждать, когда ситуация в Румынии изменится. Ну и работать, конечно: спектакль за спектаклем... Да, карьера пошла в гору. Но дело не в этом. Я чувствовал, что смогу расти и развиваться — не карьерно, внутренне, духовно — только в том случае, если не вернусь в те чудовищные условия. Конечно, это был мой выбор, и я его сделал. Но это не было побегом от «трудностей провинциальной жизни». Профессор Серебряков получил известность, заплатив за это внутренней пустотой — я же пытался, напротив, жить как можно более полной внутренней жизнью. Я не славы искал, а самого себя.

Когда режим Чаушеску пал, я вернулся в Румынию и три года был режиссёром в Национальном Театре. Я чувствовал ответственность перед моей страной и старался сделать, что только возможно. Мне достался огромный, как фабрика, театр, который я попытался вывести в двадцать первый век — из того девятнадцатого, в котором он был заморожен, словно в холодильнике. Три года я тратил на это всю свою энергию, весь свой опыт... Знаете, какой была зарплата худрука Национального Театра? Сто долларов в месяц. А потом пошли разговоры: «его не было с нами в трудные времена, он был далеко, когда бы страдали под пятой Чаушеску, он нас предал, а теперь приехал на готовенькое as a big boss»... Это было так тяжело, так отвратительно, что больше трёх лет я просто не выдержал. And I said good-bye. Понимаете, я ведь вправду пытался что-то сделать для своей страны. Но потом осознал, что это никому не нужно. Этого просто никто не видел. Режим пал, но сознание осталось прежним — коммунистическим, мелочным, мстительным. Я по-прежнему приезжаю в Румынию раз в год, ставлю какой-нибудь спектакль... Но я понял нечто очень важное: дом — это не географическое понятие. Когда я встречаюсь со своими друзьями, живущими в Румынии, то вижу — это они изгнанники. Это внутреннее изгнание. Ни веры, ни доверия, ни надёжности, ни патриотизма — они совершенно растеряны. И я почувствовал, что настоящий дом для человека находится в нём самом.

Поэтому я делаю тот театр, который делаю. По-моему, пришло время понять, что это означает: быть человеческим существом. Живущим на планете Земля — где бы то ни было. Есть Россия, есть Америка, есть Франция... это всё чудесно. Но человек живёт не в какой-нибудь стране, а в этом мире. Одном-единственном.

АЛЕКСЕЙ ГУСЕВ

Андрей Щербан, Янина Лакоба и Сергей Паршин на репетиции спектакля «Дядя Ваня». Фото В. Красикова



«ЕСЛИ БЫ ОН ВЫШЕЛ В РОЛИ ЛЕДИ МАКБЕТ...»

6 апреля исполнилось 105 лет со дня рождения народного артиста СССР, одного из ведущих мастеров Александринской сцены Василия Меркурьева. О Василии Васильевиче Меркурьеве, артисте и человеке, вспоминает театровед Ирина Цимбал, профессор Академии театрального искусства, дочь известного советского театрального критика С. Л. Цимбала.

Василий Васильевич появился в нашем доме в очень суровые годы. Он пришёл к отцу и, глядя на меня, очень худенькую, голодную и запуганную, сказал: «Серёжа, а давай она у нас поживёт». Папа подрастерялся: «Вася, у тебя там шестеро... — Вот именно! Мы посоветовались и решили, что где шесть, там и семь!» Я пришла в неописуемый ужас. Почему-то подумала, что это будет похоже на «Педагогическую поэму» Макаренки, которую я только что прочла... Меркурьев мне сказал: «Не хочешь домой — тогда давай на дачу!» А когда он ушёл, то папа стал виновато оправдываться передо мной и мамой: «Мы встретились с Васей, а он говорит: «Знаешь, Серёжа, как трудно заработать, когда такая семья. — Вася, у тебя большая семья, а мне не прокормить маленькую...» Видимо, тот разговор и привёл тогда Василия Васильевича в наш дом. В те годы это дорогого стоило. Да и в любые годы такое не забывается.

Был и иной пример рыцарской дружбы. Меня не любила школа, я не любила её, но только я не могла её вычеркнуть, а она меня — могла. И Юрий Владимирович Толубеев, одноклассник моей мамы, предложил — сам предложил — вместе с Василием Васильевичем сыграть в моей школе «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Когда я позже прочитала у отца, что Вивьен с молодыми актёрами организовали Театр Актёрского Мастерства, «ТАМ», — я подумала, что для меня таким театром навсегда остались те два актёра, не подкреплённые и не прикрытые ничем, кроме этого самого актёрского мастерства. Но рассказавшие абсолютно всё о Гоголе, о России, о Миргороде...

Есть очень удобное понятие — «послушный актёр». По-моему, Меркурьев таким не был. Он вчитывался в текст и боролся за роли. Он репетировал с Мейерхольдом... Не знаю, какой он был Казарин, я читала, что Мейерхольд его всё-таки принял, увидел в нём большого актёра, но сомневаюсь, что это был его актёр. Хотя для Меркурьева работа с Мейерхольдом была огромным подарком судьбы. Наверное, прошло бы какое-то время, и случилась бы «взаимотяга» меркурьевской актёрской всепоглощающей органики и режиссёрской фантазии — хочется сказать «мысли», но на самом деле фантазии. Но папе Василий Васильевич рассказывал про очень точные советы, которые давала ему Ольга Михайловна Мунт: «А сам ты где? Так и жизнь пройдёт, а ты себя подлинного не покажешь!»

Что же остаётся в памяти от большого артиста, который, к сожалению, должен был уйти с прилагательным «советский»? Остался Гоголь, остались «Верные друзья», остался лейтенант Туша из «Небесного тихохода», ребята на улицах кричали — «Туша, Туша идёт!» — а солнце светило ясное, это было смешно и замечательно. В школе мне даже завидовали: «Ты с Тучей знакома!» Он считался комиком, характерным актёром. Но что-то его угнетало, раз он рвался за эти рамки. Суть его была иной, нежели навязанное амплуа. Он не балагурил, не шутил, не показывал ничего, он не был актёр актёрычем. Он был слеплен, задуман природой — для Островского. Но Островского сыграл очень немного. А мечтал он, конечно, о трагедии. Ему казалось, что он Отелло. А играл Дожа. И вот ему до-



стался Мальволио. Обычно Мальволио — это издёвка над Мальволио, в этой роли дают сатирический рисунок, обобщение. Меркурьев не мог сделать роль сатирической, потому что для него в любом характере непременно должно быть человеческое, а человеческое — это индивидуальное. И такому Мальволио мы уже начинаем если не сострадать — слишком сильное слово, — то сочувствовать. А как он любил «Льва Гурыча Синичкина»! Это было его — и по сердцу, и по «предлагаемым обстоятельствам», ведь не всякий актёр так пропитан отцовством. Сыграно было с такой любовью, с такой проникновенностью! Когда он играл «На дне» — он же пошёл в буквальном смысле «от Луки», от лукавства, с чертовщиной, с «достоевщиной». Не довелось сыграть Достоевского, да что там — Чехова не довелось! Ему хотелось очень больших ролей. Он мечтал о Лире, когда стало понятно, что Отелло уже «проехали». У него были основания. Лира носят внутри. Вот Гамлет — это великая актёрская амбиция, а Лир должен внутри жить, и к нему нужно прийти. У Меркурьева — могло бы быть.

А советская драматургия не давала ему материала. В советской драматургии был конфликт, сами знаете, хорошего с ещё лучшим. Им досталась жуткая эпоха, которая проглотила миллионы людей и не поперхнулась. Откроешь список ролей — Господи, кто это, что это, зачем? Я помню приход Василия Васильевича к нам, когда отцу после долгих-долгих лет молчания и негритянской работы всё-таки разрешили выступить в печати с небольшой книжечкой о Меркурьеве. Меня, по правде говоря, это очень мало интересовало, я в ту пору была поглощена лите-

ратурой, но иногда в обрывках разговоров за столом слышала: «Вася! Мы с тобой должны рассуждать о настоящем советском человеке!» Мы сейчас можем иронизировать над этим, а они относились к этому всерьёз, и Василий Васильевич говорил: «Вот роль в «Славе» Гусева, хорошего драматурга... Не о Луке книжка, не о Силе Грознове из «Правда хорошо, а счастье лучше». С другой стороны, если бы сейчас без звука посмотреть спектакли по Пруту, по Штоку, по Ромашову — всё равно увидим характер. Литературный контекст уходит. Актёр остаётся. Василий Васильевич принёс в эти роли самого себя. И какая разница, в конце концов, советский герой или нет, — он принёс себя, свою личность, индивидуальность, своё человеческое отношение к миру. И, по-моему, прав Игорь Петрович Владимиров, написавший, что правда характера была у Меркурьева такова, что если бы он вышел в роли леди Макбет, мы бы поверили: леди Макбет была именно такой.

Записала Елизавета Минина



1. В роли Мальволио в спектакле «Двенадцатая ночь», реж. Л. Вивьен. 1951 г.
2. В роли Казарина в спектакле «Маскарад», реж. Вс. Мейерхольд. 1938 г.
3. В роли Меншикова в спектакле «Пётр I», реж. Н. Рашевская и Л. Вивьен. 1938 г.
4. В роли Прибыткова с Галиной Карелиной (Юлия Тугина) в спектакле «Последняя жертва», реж. И. Мейерхольд. 1971 г.
5. В роли Грознова в спектакле «Правда хорошо, а счастье лучше», реж. И. Мейерхольд. 1958 г.